De adiciones y olvidos: procedimientos cervantinos
en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo

✎ JORGE CHEN SHAM

La obra más significativa por la que el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), pasa a la historia de la literatura hispanoamericana, debe revisarse a la luz de una teoría del palimpsesto y de la concepción de imitación que se maneja hasta el siglo XIX.¹ En tanto hipotexto (en el sentido que le da a este término Gérard Genette en *Palimpsestos*),² el *Quijote* deja sus marcas en tanto recurso paródico y lúdico que debe verse en ese homenaje y recreación que nos propone Montalvo hacia Cervantes. De “adiciones” y “olvidos” se nutre toda escritura intertextual y estos dos términos que están presentes en la teoría de la mimesis aristotélica, servirán para analizar cómo Montalvo expande, sintetiza y recrea una escritura que devela la naturaleza proteica y multiforme de la estructura cervantina, y de esta manera lo es también en Montalvo, para quien crítica de la literatura, relato de aventuras, interpolaciones de carácter moral o histórico, todo confluye en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*,³ dentro de una concepción de la literatura que remite a la tradición preceptivista decimonónica.

¹ Recordemos que *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* fue publicada póstumamente en Besançon, Francia, en 1895.

² Gérard Genette se refiere con el término de “hipotexto” al texto anterior (texto A) con el que el nuevo texto (texto B o hipertexto) mantiene una relación de derivación o de transformación; véase José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 62.

³ En adelante simplificaremos el título de la manera siguiente: *Capítulos...* (Madrid, Catedra 2004). También lo haremos con el aparato de notas, solamente pondremos entre paréntesis el capítulo y el número de la página.

Imitación y complejidad intencional

La vigencia aún de la preceptiva y de los modelos consagrados por la tradición será todavía fuerte en el siglo XIX,⁴ de manera que no nos extrañe que Montalvo desee retomar el *Quijote* cervantino, no tanto como sugeriría una lectura errónea y parcial de su título, es decir, como si fuera una *enmendatio* y *corrigenda*, pues esto está fuera no sólo de cualquier intencionalidad autorial según el subtítulo de la obra de Montalvo, *Ensayo de imitación de un libro inimitable*,⁵ sino también de la concepción imitativa de estos siglos que, bajo el influjo de la poética neoclásica y del sensualismo, distinguirá “entre la copia y la imitación inteligente”⁶ y el ordenamiento de principios de observación y sus consecuencias para atender “a la inclinación de los afectos del corazón hacia los sentimientos más refinados [...] observar su conformidad con los fundamentos de la razón y el buen gusto”,⁷ respectivamente. Esta noción de *imitatio* subraya el papel de la re-creación del texto nuevo en relación con su modelo, lo cual conduce a evidenciar la función del *addendum* al texto previo.⁸ Ahora bien, en su concepción general y en un plano estético, Montalvo ha dado en la clave de la concepción moderna

⁴ Véase al respecto lo que plantean José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra, 2000, pp.152-156.

⁵ Paradoja a la que nos invita en alusión / juego cervantino.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ Fátima Coca Ramírez, “Influencia de las corrientes de pensamiento europeas en las ideas literarias de Mata y Araujo”, en María del Carmen García Tejera *et al.*, coord., *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político: XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. 1750-1850, Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2007, p. 151.

⁸ Cabe aclarar aquí, con Leonardo Martínez Carrizales, que en la preceptiva literaria del siglo XIX funciona esa división tripartita de los géneros discursivos: la poesía, la oratoria y la historia se distinguen por sus modos de imitar, ya que en la poesía se caracteriza por “la incorporación de nociones como la fantasía, la imaginación y la sensibilidad” (L. Martínez Carrizales, “La organización teórica del sistema literario en el México del siglo XIX”, en M. de C. García Tejera *et al.*, *op. cit.*, p. 334). Por el contrario, los tres géneros comparten el medio de imitación y sus procedimientos que provienen de la *elocutio*.

de novela y se muestra en un “discreto” lector cervantino, tal y como veremos a continuación.

Recordemos que la crítica decimonónica privilegiaba la biografía del creador y la individualidad del artista, pues: a) los rasgos morales-psicológicos o culturales del espíritu del escritor iluminaban la obra, y b) la original personalidad del artista sólo se explicaba en ciertas disposiciones que están dadas en la raza, el medio y la historia. Por lo tanto, el estudio metódico de la obra artística se subordinaba “a exigencias de rigor y objetividad”⁹ del positivismo científico, cuya actitud sería, según Gustave Lanson en su fundamental *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire* (1888) y que retoma luego en *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925), “la curiosidad desinteresada, la probidad severa, la paciencia laboriosa, la sumisión al dato, la dificultad para creer, tanto para creer en *nosotros mismos*, como en los *otros*, la necesidad incesante de crítica, de ‘control’ y de comprobación”.¹⁰ Estos rasgos propios del historiador literario, que Lanson ponderaba para quien se dedicara al conocimiento de la literatura, nos ofrecen la clave para entender las razones por las cuales un escritor y jurista como Montalvo escribe una obra como los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. El sentido crítico, la prolijidad, la narración amena, la enseñanza, demuestran la pertinencia del “deleytar aprovechando” áureo y la concepción de *imitatio*, que todavía era pertinente en una América hispana cuya narrativa apenas estaba en pañales. Ángel Esteban, quien edita y escribe el estudio introductorio a la edición que manejamos, insiste en el carácter de “varia lección” que esta novela maneja:

Esta obra es una mezcla de innumerables tendencias personales: amor a los clásicos, veneración y culto por la lengua española, sentido ético y moral de la vida humana, espíritu combativo, estilo ensayístico con incursiones en poesía y na-

⁹ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 3a. reimp. 1979, p. 361.

¹⁰ Gustave Lanson, *apud, ibid.*, p. 366. Véase también el artículo de Iván Vicente Padilla Chasing, “Gustave Lanson: símbolo y alegoría de la historia literaria”, en *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm. 5, 2003, pp. 149-161.

rrativa, quijotismo personal, deseo de un mundo mejor, crítica de ciertas posturas políticas y religiosas que considera erróneas, humorismo castellano popular, derroche de erudición, capacidad para la digresión.¹¹

Como observamos, Esteban hace de los *Capítulos*... una obra de una variedad estilística y suma de diferentes tipos de discurso; este aspecto es medular de la *varietas* clásica en la formulación del género novelesco, como se manifiesta en el primer gran "cervantista" de la historia de la recepción del texto. Ya Gregorio de Mayans plantea, en su *Vida de don Miguel de Cervantes Saavedra* (1737) este constructo que se convertirá en canon interpretativo. En dicha obra, primera biografía cervantina y primera lectura crítica del *Quijote*, Mayans rebasará la interpretación del código satírico de la parodia de los libros de caballerías basado en la *intentio auctoris*. Adelantándose al Romanticismo en la que la novela se interprete como un género proteico y multiforme, Mayans nos propone el *Quijote* como síntesis de estilos y de géneros:

[...] i siendo esto hecho con apacibilidad de estilo i con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere possible a la verdad [...] muestre que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es señalar i deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcíssimas i agradables ciencias de la poesía i de la oratoria, que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.¹²

Aquí Mayans esboza, con sus escarceos y titubeos, una de las ideas fundadoras de la estética romántica de la novela, a saber, la novela como síntesis y absorción de estilos o de formas literarias. En ello estriba entonces, la invención y el ingenio que encontramos ya

¹¹ Ángel Esteban, "Introducción", en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 66.

¹² Respeto a la ortografía de la edición que manejo, véase Gregorio de Mayans, *Vida de don Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 154.

anunciado desde el título mismo del *Quijote*, como la aspiración a un equilibrio y a una proporción.¹³ Pero para nuestros propósitos lo más significativo es que esta concepción de novela, la de síntesis de estilos que mueva a todos los públicos, está explicitada en el mismo prólogo autorial del *Quijote* de 1605, en voz del *amigo gracioso y bien entendido*, de manera que podríamos explicar de otro modo la tan comentada necesidad del prólogo autorial del *Quijote* de 1605 en justificar la ubicación del texto en la tradición de los libros de caballerías:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva la risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto admire la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballescros libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco.¹⁴

Para Emilio Orozco, la complejidad enunciativa de este prólogo hace del *Quijote* más que un rechazo de los libros de caballerías una continuación de ellos,¹⁵ es decir, de rechazos voluntarios (olvidos) y de conciencia de innovación (adiciones), pues Cervantes se aprovecha del espacio receptivo que habían creado los libros de caballerías con el fin de que, ajustándose y apelando a su autoridad literaria, su versión paródica y burlesca del caballero andante encontrará su lugar:

Si la figura de don Quijote sorprende y atrae a la vez [...] es precisamente porque los libros de caballería [*sic*] han producido una profunda resonancia en toda la gente (del siglo XVI).

¹³ Véase al respecto a Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 101-102.

¹⁴ *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid, Alfaguara, 2005, p. 14. Todas las citas del *Quijote* remitirán a esta edición, razón por la cual solamente se anotará tomo, capítulo y la página entre paréntesis.

¹⁵ Emilio Orozco Díaz, "Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional (Notas para una clase)", en *Insula*, núms. 400-401, 1980, p. 33.

De la misma manera la novela aprovechó esa amplia *cabida* que en el mundo tenían los libros de caballería [sic], para que –transmutando su materia con la versión paródica burlesca [...] y manteniendo como en ellos su variada y *desatada* estructura plurimembre– [...] poder sustituirlos con esa historia del ingenioso hidalgo don Quijote que a la vez divertía y enseñaba.¹⁶

Cuando un texto explicita abiertamente sus normas genéricas y sus claves de interpretación es porque el autor conscientemente sabe que su libro va en contra de la tradición genérica anterior o sincrónica y desea, de esta manera, definirlo a partir de una norma aún vigente.¹⁷ De manera que si el prólogo autorial del *Quijote* funciona como un filtro de programación de lectura que orienta y naturaliza el texto dentro de los preceptos de la *varia lección* o del *deleitar aprovechando*, que los humanistas erasmistas sostenían como propiedad intrínseca de la literatura, el *Quijote* de 1605 propone un “rico y complejo sentido compositivo [...] que preconiza como aspiración a realizar [...] una gran obra narrativa partiendo de los libros de caballería [sic]”.¹⁸ Lo mismo sucedía en Mayans cuando sabe reconocer más allá de la sátira otra concepción genérica para subrayar la novedad cervantina; defender la *intentio auctoris* lo conduce a esta interpretación de la interferencia de géneros en la remodelización de la tradición narrativa áurea, cuyo proceso hallará su culmen en el texto cervantino, a saber: en una estructura multi-forme y, al mismo tiempo, pluritemática.¹⁹ Eso es lo que también defendía más arriba Ángel Esteban en el estilo de Montalvo, por lo cual vincular el texto con el *Quijote*, en lo que se refiere a la *imitatio*, conduce a un desarrollo de los procedimientos de adición /

supresión, que la retórica clásica ya vio en el funcionamiento de las figuras de la Retórica: se adjunta y se suprime información,²⁰ se innova sustrayendo materiales y aumentando otros. Es lo que realiza el propio *Quijote* de 1605, cuando nos proponía como estrategia imitativa su ligamen (el recuerdo) con la tradición de los libros de caballerías, pero al mismo tiempo nos pide superar este modelo (el olvido), con el fin de ampliarlo.

Los olvidos/recuerdos y el prólogo autorial de Montalvo

Al retomar el título de la obra de Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, lo que primero se destaca es el verbo “olvidar”. El par recuerdo / olvido está relacionado con “le domaine de l’appropriation du passé”²¹ y lo que en francés se denomina como *la durée*, es decir, el espacio de lo vivido. Desde Aristóteles la memoria interpela el pasado y conlleva “la distinction entre l’avant et l’après”,²² así percibida por la conciencia humana y grabada sobre la memoria que la moldea en tanto inscripción y referencia. A este respecto, Aristóteles utiliza ya sea la metáfora de la huella, ya sea aquella de la inscripción, para explicar los procedimientos de la memoria: cualquier cosa funciona dejando huellas o como referencia a otra cosa.²³ Pero, tratándose de la acción de recordar, Aristóteles distingue el simple recuerdo que surge por una afeción de la búsqueda activa del recuerdo; así, recordar plantea siempre el problema de la distancia temporal:

[...] l’acte de se souvenir (*mnemoneuein*) se produit lorsque du temps s’est écoulé (*prin klonistithenai*). Et c’est cet intervalle

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Gérard Genette, *Seuils*. París, Éditions du Seuil, 1987, p. 208.

¹⁸ E. Orozco, “Sobre el prólogo...” en *op. cit.* p. 33.

¹⁹ Para profundizar en la repercusión del pensamiento de Mayans y su biografía sobre Cervantes, remito a mi artículo “Paralelismos y ejemplaridad en la recepción del *Quijote*: Gregorio de Mayans y Miguel de Unamuno”, en Rafael Sevilla y Augusto Serrano, eds., *Castilla La Mancha: caminos de universalidad*. Bad Honnef, Horlemann Verlag, 2006, p. 159.

²⁰ Véase la tipología que realiza el Grupo μ , de Lieja, Bélgica, la cual se basa sobre estos procedimientos de adición y de supresión (operaciones sustanciales de las unidades), así como de permutación (operación relacional). José María Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 2a. ed., 1989, p. 173.

²¹ Régine Robin, *Le roman mémoriel*. Longueuil (Québec), Les Éditions du Préambule, 1989, p. 47.

²² Paul Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. París, Éditions du Seuil, 2000, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 21.

de temps, entre l'impression première et son retour, que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l'enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. Cet enjeu, il est vrai, est quelque peu perdu de vue dans le détail de l'analyse du rappel.²⁴

La memoria es del orden temporal y permite que la línea de separación entre el pasado y el presente se neutralice posibilitando la continuidad de lo histórico y, por supuesto, los recuerdos. Lo contrario sería cuando se instaura el olvido y la memoria se debilita o se fragmenta haciendo que haya huecos o lagunas. Desde los griegos, la letra y el discurso preservan del olvido y de la falta de recuerdo; pero Paul Ricoeur se plantea la necesidad de olvidar desde el punto de vista cognitivo y psíquico, porque ¡qué problemático y malsano sería recordar todo, absolutamente todo!²⁵ Distingue entonces dos enfoques en el uso de la memoria, el cognitivo (el proceso de la memoria está al servicio de su capacidad de representar fielmente el pasado) y el pragmático (el ejercicio y las operaciones de la memoria). La interrogante estaría en saber cómo se manifiesta aquí el olvido, lo que Ricoeur analiza en términos de manifestación y profundidad del olvido (de su distancia con respecto a la memoria) para que surja –plantea él– el verdadero problema al que nos enfrentamos con el olvido, la fiabilidad de la memoria en sus dos enfoques:

En effet, ce que l'oubli réveille à ce carrefour, c'est l'aporie même qui est à la source du caractère problématique de la représentation du passé, à savoir le manque de fiabilité de la mémoire; l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. Or la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique du présence et

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ ¡Qué sintomático!, en este preciso momento en el que Ricoeur discute estas ideas sobre lo perjudicial que sería la saturación de la memoria y el carácter terapéutico del olvido pone como ejemplo de sus estragos a Funes el Memorioso, del paradigmático relato de Jorge Luis Borges.

d'absence au coeur de la représentation du passé, à quoi s'ajoute le sentiment de distance propre au souvenir à la différence de l'absence simple de l'image, qu'elle serve à dépeindre ou à feindre.²⁶

De esta manera, si en un primer nivel explícito Montalvo achaca la falta de memoria a Cervantes, ya que no incluyó o su memoria tuvo problemas para desarrollar pasajes y aventuras del *Quijote*, es decir, que se le olvidaron y que el propio Montalvo ahora adiciona, la problemática del olvido / memoria esbozada por Paul Ricoeur nos permite plantear otro nivel aún más sugestivo y enriquecedor para la problemática de la *imitatio*. Aquí ya no se cuestiona la fiabilidad de su memoria, sino la posibilidad de esa dialéctica de la presencia / ausencia ligada a la cuestión de los procedimientos de la escritura intertextual; Montalvo adiciona ahí en donde cree ver huecos textuales y, en ese sentido, ensancha la cadena literaria como si fuera un proceso de encadenamiento / dispersión textual. La ausencia se rellena y el olvido se vuelve enriquecedor, por lo que “constitue la reconnaissance actuelle du souvenir passé”.²⁷ Eso es lo que hizo Cervantes en su prólogo de 1605 con ese reconocimiento/rechazo de los libros de caballerías y eso es lo que hace de nuevo Montalvo en su voluminoso prólogo autorial que, con el título de “El buscapié” antecede a los *Capítulos...*, pues el “El buscapié” ya había sido publicado anteriormente en los *Siete tratados* (Besançon, 1882), en donde Montalvo se manifiesta como un humanista que cubre todas las ramas del saber en esa conjunción entre tratado didáctico-moral y ensayo humanista.²⁸ Su inclusión como prólogo de los *Capítulos...* debe explicitarse dentro de una teoría del paratexto y sus funciones temáticas para la guía de lectura y la emergencia de la voz autorial,²⁹ pues no es tan común este género de defensa que realiza Montalvo, principalmente en cuanto a su

²⁶ *Ibid.*, p. 538.

²⁷ *Ibid.*, p. 539. (Las cursivas son del texto.)

²⁸ A. Esteban, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ El estudio de las funciones prologales rebasa el presente trabajo; en este sentido es Gérard Genette quien las ha desarrollado en su libro *Seuils*. Llama la

extensión voluminosa (más de cien páginas en la edición que manejamos); se trata de un prólogo que pretende desarmar (neutralizar) las críticas y protestas contra el autor del libro y, por añadidura, contra el autor.

Anuncia “El buscapié” su carácter polémico y combatiente; nos lo recuerda Ángel Esteban en una nota al pie de página que revela su sentido polémico: “Discurso que se suelta en conversación o por escrito, para dar a alguien motivo de charla o para rastrear y poner en claro alguna cosa”.³⁰ De esta manera, Montalvo pone su prólogo bajo la fuerza pragmática que le asegura el género judicial-deliberativo, cuya fuente de persuasión radica en la defensa y la adhesión que se busca a una determinada tesis, buscando con ello un *consensus* o una comunidad de intereses.³¹ Intenta, pues, aconsejar / desaconsejar previniendo posteriores acusaciones y para ello se defiende. En la medida de que se trata de persuadir a los que no piensan como usted,³² los géneros judicial (usado en el tribunal) y deliberativo (usado en la asamblea de los ciudadanos) nacen con una contradicción que su puesta en escena desea neutralizar:

[...] l'orateur ne peut pas être assuré que ses auditeurs agiront, dans le futur, d'une manière de lui désirée, raison pour laquelle il essaie de susciter chez eux un certain savoir devant agir sur leur motivation, un orateur de fête peut, quant à lui, compter comme assuré que son propre savoir et le savoir de son public se recouvrent dans une large mesure –du moins pour ce qui est des secteurs de savoir qu'il évoque à ce moment.³³

atención eso de las constantes declaraciones de intención, los comentarios acerca de la importancia del tema, su veracidad, la guía de lectura y la competencia del autor.

³⁰ A. Esteban, *op. cit.*, p. 89.

³¹ J. Chen Shan, “Pragmática y retórica en el prólogo del *Fray Gerundio de Campazas*: el carácter judicial-deliberativo del contrato satírico”, en Víctor Manuel Sánchez Corrales, ed., *IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, San José, Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1993, p. 140.

³² Parafraseamos el título del sugestivo artículo de Hans Gumbrecht, “Persuader ceux qui pensent comme vous: les fonctions du discours épideictique sur la mort de Marat”, en *Poétique*, núm. 39, 1979, pp. 363-382.

³³ *Ibid.*, pp. 364-365.

Si no existe esta identidad de saber, el escritor busca crearla para transmitir sus opiniones y que las aprueben; pero ello es una empresa hermenéutica de difícil maniobra, cuando de lo que se trata es de adelantar los reproches o los argumentos del contrario; he aquí la contradicción con la que nacen los prólogos que desean neutralizar objeciones o, ante sus novedades, ven los peligros que puedan desatar; Cervantes ya lo hizo en su primer *Quijote*, pues “preparaba a su lector de 1605 para un entretenimiento alternativo al habitual consistente en una lectura contestaria de la lectura canónica del conocido género de los libros de caballería [*sic*]”;³⁴ pero en él su procedimiento no es tan peligroso cuando remite al recurso o al principio de autoridad del amigo, que ya es una idea aceptada de la crítica cervantina verlo como desdoblamiento autorial.³⁵ Por el contrario, en “El buscapié” la estrategia de Montalvo es proyectar su lector en un narratario “débil y mudo”,³⁶ al que se le niega la palabra y se le bombardea (en su sentido literal) hasta atosigarlo con argumentos y pruebas de variado calado. Su primer propósito es enfrentarlo y avasallararlo ante cualquier disidencia posible:

Dame *del atrevido*; dame, lector, *del sandio*; *del mal intencionado* no, porque ni lo he menester, ni lo merezco. Dame también *del loco*, y cuando me hayas puesto como nuevo, recíbeme a perdón y escucha. ¿Quién eres, infusorio –exclamas–, que con ese mundo encima vienes a echármelo a la puerta? Cepos quedos: no soy contrabandista ni pirata: mía es la carga: si es sobradamente grande para uno tan pequeño, no te

³⁴ Gonzalo Díaz Migoyo, “Antes de leer el *Quijote*: impertinencia prologal y deformación lectora”, en Antonio Bernat-Vistarini, ed., *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2001, t. 1, p. 542.

³⁵ María Stooopen, “El amplio espectro de la tríada autores, libro, lectores en el *Quijote*”, en A. Bernat-Vistarini, ed., *op. cit.*, t. 1, p. 547.

³⁶ Para Gérard Prince, cada narrador elige y moldea la figura de su narratario, es decir, a quien se dirige en el discurso, según su competencia, su confianza y el grado de distanciamiento/acercamiento que establezca. “Introduction à l'étude du narrataire”, en *Poétique*, núm. 14, 1973, pp. 187-188.

vayas de todas por este único motivo; antes repara en la hormiga que con firme paso echa a andar hacia su alcázar, perdida bajo el enorme bulto que lleva sobre su endeble cuerpecillo (p. 90).

Ángel Esteban comenta en nota que este inicio de “El buscapié” se calca sobre el prólogo del *Quijote* de 1615, cuando Cervantes se dirige al lector de este modo: “Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya” (Prólogo, II, 543), con el fin de prevenir al lector “evocando las palabras con que Cervantes alude al *Quijote* apócrifo”.³⁷ Su intención en sendos textos es rebajar y ridiculizar al interlocutor del discurso, por lo que estamos en el terreno de la sátira; las palabras iniciales del prólogo instauran relaciones de fuerza y de jerarquía, porque a los futuros lectores que se desprendan de este “narratario” se les otorga unas cualidades nada positivas (“atrevido”, “sandio” y “loco”) por un lado y, por otro, proyecta tanto sus comportamientos (le pide que se calmen y lo escuchen) como sus argumentos en la pregunta, adelantada para desactivar su potencial carga de crítica. Llama la atención el adjetivo utilizado por Montalvo, “infusorio”, derivado del sustantivo “infundio”, “[m]entira, patraña, embuste”.³⁸ Adivinar los argumentos del opositor es una estrategia propia del discurso judicial-deliberativo para convencer y persuadir, de manera que si Montalvo se cura en salud y si proyecta explícitamente el argumento de su atrevimiento por imitar el *Quijote* cervantino y continuarlo, es porque ello puede generar polémica; se adelanta anticipando preguntas y respuestas. En este sentido, la ironía se dibuja en la expresión “Cepos quedos” para desactivar el castigo o el suplicio que los lectores intentarían realizar con sus juicios negativos y les responde Montalvo reafirmando una de esas funciones propias de la reivindicación autorial, problematizando su valoriza-

³⁷ A. Esteban, *op. cit.*, p. 89, n. 2.

³⁸ Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse ilustrado*. París, Ediciones Larousse, 1976, p. 578.

ción en tanto escritor conforme al tópico de la modestia. Sobre esta función prologal Genette plantea lo siguiente:

Face à l'importance de son thème, parfois exagérée au-delà de toute mesure, l'orateur plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire, comptant apparemment sur le public pour établir une juste moyenne. Mais c'était-là, surtout, la plus sûre façon de prévenir les critiques, c'est-à-dire de les neutraliser, voire de les empêcher en prenant les devants.³⁹

Con la figura de la “hormiga” y su “carga” pesada se expone la modestia del escritor, lo que sirve, como expone Genette, para aplacar los reproches de los lectores endulcorándolos con su falsa humildad. Nos lo recuerda también Ernst Robert Curtius como uno de esos tópicos en los que, “[e]n la introducción, el orador deb[ía] ganarse la benevolencia, la atención y la docilidad de sus oyentes”,⁴⁰ porque ahora el “endeble cuerpecillo” de la figura autorial carga un “enorme bulto”; puede verse como la responsabilidad de continuar con la obra cervantina, lo cual viene a valorar la empresa que acomete Montalvo. Así, responder a las posibles objeciones de sus críticos es una tarea de reconocimiento / rechazo; los olvidos de Cervantes no son tales y se vuelven más bien en juicios reivindicativos de su autoridad literaria, pues continúa reafirmando Montalvo:

a. El sentido profundo del *Quijote* y su interpretación “simbólica” para desembocar en la universalidad del texto: “Pero el don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bien venida [*sic*] será a donde llegue, alta y hermosa, esta persona moral” (p. 91).

b. La interpretación filosófica y la valoración de la existencia humana en términos del dualismo: “¿Quién diría que el *Quijote* fuese libro filosófico, donde están en oposición perpetua

³⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁰ Y sigue agregando: “es conveniente que el orador se presente en una actitud humilde y suplicante”. (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. 3a. reimp. México, FCE, t. I, 2004, p. 127.)

los polos del hombre, esos dos principios que parecen conspirar a un mismo fin por medio de una lucha perdurable entre ellos?" (p. 91).

c. La deriva psicologista de este dualismo en la oposición entre los dos personajes: "El móvil de las acciones tan extravagantes, en resumidas cuentas, viene a ser la virtud. Don Quijote es el hombre imaginario, en oposición al real y usual que es su escudero Sancho Panza. ¿Quién no divisa aquí las dos naturalezas del género humano puestas en ese contraste que es el símbolo de la guerra perpetua del espíritu y los sentidos, del pensamiento y la materia?" (p. 92).

d. La reivindicación del escritor y su inclusión en el canon occidental reconociendo la función didáctico-moralizante de las grandes obras literarias: "Cervantes enseñó deleitando, propagó las sanas máximas riendo, escarneció los vicios y barrió con los perversos de la sociedad humana; de donde viene a suceder que su alma disfruta de la luz eterna y su memoria se halla perpetuamente bendecida" (p. 93).

Y lo más destacado al respecto es que continúe por más de 90 páginas amplificando no sólo su defensa por haber elegido emular las resonancias cervantinas con una continuación más del *Quijote*, sino que el pretendido olvido de Cervantes sirva para erigir una defensa en un prólogo erudito, de tono demostrativo y de alabanza.⁴¹ De esta manera, la *imitatio* se transforma en una ampliación que atestigua del valor simbólico y literario en la medida en que el olvido/el recuerdo siga desencadenando el trabajo de la memoria textual.

Las adicciones / supresiones como procedimientos de la "trasducción"

Desde el punto de vista de la recepción cervantina, el aprecio y la consideración por el *Quijote*, sabemos, se irá aquilatando a lo largo del siglo XIX, por lo que Montalvo realiza una recreación / home-

⁴¹ Lamentablemente las limitaciones de este artículo no permiten desarrollar *in extenso* sus planteamientos. Quedará para futuros trabajos hacerlo.

naje a quien se le considera un modelo y un renovador de la novela. Los olvidos cervantinos hacen amplificar las variantes de lo que, en teoría de la intertextualidad, se denomina con el término de trasducción, "el proceso de transmisión y transformación de sentido en el que se prolongan en el tiempo los textos literarios".⁴² Este procesamiento es activo y lleva a cabo transformaciones más o menos significativas en el nuevo texto; por lo que en la transmisión / transformación del sentido están presentes los procedimientos de supresión y de adición de la información narrativa a los que nos referíamos más arriba. Con este objetivo, analizaremos lo que sucede en los capítulos I y III de *Capítulos...*⁴³ El capítulo I lo comienza Montalvo *in media res*, sin presentar ningún preámbulo textual que sirva de retórica de apertura,⁴⁴ sugiriendo con ello el mecanismo de enlace entre el modelo cervantino y su continuación. Con el episodio de Sierra Morena se inicia la primera aventura de don Quijote y Sancho Panza en la versión de Montalvo; la descripción del *locus amoenus* fija la atención de la escena:

La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado por donde corría manso un arroyuelo, después de caer a lo largo de una roca. El sol iba a ponerse tras los montes, y sus últimos rayos, hiriendo horizontalmente los objetos, iluminaban la cima de los árboles. El murmurio del arroyo que en cascaditas espumosas no acaba de desprenderse de la altura; el verde oscuro del pequeño valle donde tal cual silvestre florecilla se yergue su tronco; el susurro de la brisa que está circulando por las ramas; el zumbido de los insectos invisibles que a la caída del sol cantan a su modo los secretos

⁴² Véase la síntesis que realiza J. E. Martínez Fernández del pensamiento de Lubomir Dolezel, en *op. cit.*, p. 91.

⁴³ Siguiendo el principio estructural de una apertura textual y de una secuencia diegética determinada que termine en la formulación de un episodio, hemos elegido solamente los tres primeros capítulos de la novela. Responde, pues, a una retórica de apertura.

⁴⁴ Es lo que responde a las preguntas de todo comienzo clásico: quién, cuándo, dónde, por qué, cómo.

de la naturaleza, todo está convidando al recogimiento y la melancolía, y don Quijote no tuvo que hacer el menor esfuerzo para sentirse profundamente triste (cap. I, p. 196).

Montalvo pinta un decorado completo en el que se perfila la mirada en profundidad; casi todos los elementos del bucolismo garcilasiano están presentes, faltan solamente las aves cantoras que sustituye Montalvo por “el zumbido de los insectos” y crea ese lugar pletórico en el que la luz del atardecer y el ruido de la naturaleza se confabulan para que se acreciente el lugar de sosiego y de soledad necesarios a la “melancolía” del caballero andante. Recordemos ahora el modelo, precisando que Cervantes solamente pone una descripción de lugar preciso de Sierra Morena en donde hará don Quijote su penitencia muy adelantado el episodio:

Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacíase por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores, que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el Caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia, y, así, en viéndole comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio:

—Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que disputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. (I, XXV, 237-238)

Lo que adiciona Montalvo en cuanto al lugar ameno (el atardecer, los montes que rodean el valle, los insectos), Cervantes lo reducía a un mínimo de composición, insistiendo en la imagen de “un prado tan verde y vicioso” lo que Montalvo amplifica en su descripción; además se le olvida a Montalvo el hecho de que Cervantes destaque el conjunto arbóreo y de plantas, mientras que el ecuatoriano insiste más bien en la notación temporal y en la brisa del atardecer. Por otro lado, las reacciones del caballero andante son distintas en ambos textos; en Cervantes su reacción es de júbilo como si hubiera hallado el lugar ideal que buscaba para rea-

lizar una penitencia plañidera,⁴⁵ mientras que en Montalvo el paisaje invita a don Quijote a la melancolía contemplativa hasta el punto de que parece entrar en éxtasis: “Avinole bien a Sancho que su amo estuviese tan absorto en sus pensamientos” (cap. I, p. 196). Un olvido o supresión en Montalvo es que don Quijote nunca puede comenzar su penitencia, mientras que en Cervantes sí la puede realizar. De olvidos y de recuerdos se nutre la intertextualidad, por eso supresiones y adiciones se van alternando para que siga el episodio narrando ahora cómo Sancho Panza espía a su amo en este momento de intimidad buscada: “No a mucho andar, desembocó en un sitio descubierto, y vio a su señor hacia la margen de un riachuelo, con un talante alerta y belicoso” (cap. I, p. 197), cuando sabemos que en el modelo cervantino, Sancho Panza se dirige a su embajada y no puede estar presente en este preciso lugar, tal y como indica la instancia narrativa en Cervantes: “Y volviendo a contar lo que hizo el de la Triste Figura después de que se vio solo” (I, XXVI, 248). Entonces Montalvo adiciona información narrativa no sólo en el hecho de que pone a Sancho Panza como testigo de la penitencia, sino también introduce el procedimiento de la prolepsis y lo pone entre comillas para destacar el cambio de nivel, porque a continuación y sin que tenga relación directa con este comportamiento de su amo, el escudero trae a colación un diálogo entre ambos a propósito del temor y la presencia del maligno, sacando de quicio a su amo ante la necesidad del primero; reproducimos el inicio y la parte conclusiva de este diálogo que recuerda Sancho:

Asombrado estoy, Sancho: o es alucinación mía, o por estas orillas sonó poco ha el blando llorar de un niño [...]

⁴⁵ Adriana Corrales Mora analiza, precisamente, esta contradicción en el episodio de Sierra Morena en su artículo “Fragmentos de un discurso místico en el episodio de Sierra Morena”, en *Actas del VII Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, Dr. Jack Wilson Kilburn. San José, Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 2000, pp. 175-180. La penitencia de don Quijote, enmarcada dentro de la vía purgativa de la mística, implicaría una ascesis purificadora en la que debe buscarse el apaciguamiento de la pasión, no su intensificación como ocurre aquí.

–Si vuesa merced oyó ese clamor, diga que es el diablo, respondió Sancho. ¿Qué niño ha de haber por estos despo-blados? Haga la Virgen que éstos sean otros batanes, o aquí me acabo de morir de miedo. [...] –¿Vuesa merced me garantiza de que el Malo no se convierte jamás en persona humana? –Aun cuando por de pronto cargase contigo, respondió don Quijote, no sería cosa: del quinto infierno te habría yo de sacar, y como el fuego todo lo purifica, bien pudiera ser que te dejaras por allá algunas de tus impertinencias y bellaquerías (cap. 1, pp. 197-198).

El llanto del niño le sirve a Montalvo para exponer lo miedoso que es Sancho ante lo desconocido. Don Quijote se muestra exasperado ante la insistencia casi pueril e irracional de su escudero en asociar esto con la presencia del Mal y le responde con una ironía cuya finalidad es ridiculizar sus impertinencias; es decir, el amo pierde la paciencia. Aparentemente este diálogo funciona aquí como una digresión y sin que haya relación lógica con lo que se narra, lo cual se aclara más adelante. Como en el modelo cervantino, Sancho Panza se asusta y tiene miedo a lo desconocido, tal y como destaca Cervantes cuando ellos inician su internamiento en Sierra Morena:

[...] comenzaron a caminar por el prado arriba a tiento, porque la escuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna; mas no hubieron andado doscientos pasos, cuando llegó a sus oídos un grande ruido de agua [...]. Alegróles el ruido en gran manera, y, parándose a escuchar hacia qué parte sonaba, oyeron a deshora otro estruendo que les aguló el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. (I, XX, 174).

Veamos las modificaciones que introduce Montalvo. Efectivamente en Cervantes Sancho se asusta por la oscuridad de la noche ante un trueno que lo toma por sorpresa pero no por el llanto de un niño; ahora bien, el suceso ocurre cuando los personajes inician su expedición hacia Sierra Morena, esto es en el capítulo XX, mucho antes de que se realice la penitencia de los capítulos XXV-XXXVI, por lo que Montalvo lo retarda para que se engarce con el aconteci-

miento que pone a continuación, estableciéndose así la relación por contigüidad semántica: el llanto del niño abandonado que Sancho Panza encuentra debajo de un árbol y que regresarán a su madre, una vejezuela, “apoyada en un bordón que la sostenía a duras penas. Un siglo en piel y huesos” (cap. II, p. 202), comenta lapidariamente el narrador en los *Capítulos...* Con esta fisionomía que asocia, en primer lugar, el caballero andante con una encantadora y, en segundo, Sancho Panza con Urganda la desconocida, la maga protectora del Amadís de Gaula, se introduce un elemento sobrenatural. En nota a pie de página, Esteban señala que existen en el *Quijote* dos menciones a Urganda;⁴⁶ la primera en boca del caballero andante, cuando regresa malherido a su casa y pide asistencia de primeros auxilios: “Ténganse todos, que vengo malherido, por la culpa de mi caballo. Llénenme a mi lecho, y llámese, si fuera posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas” (I, V, 59). La segunda la explicita el narrador haciendo un resumen en estilo indirecto de los auxilios que invoca don Quijote, cuando se ve maniatado en la venta y no puede escapar de lo que él considera un encantamiento: “allí invocó a su buena amiga Urganda que le socorriese; y, finalmente, allí le tomó la mañana tan desesperado y confuso, que bramaba como un toro, porque no esperaba él que con el día se remediaría su cuita, porque le tenía por eterna, teniéndose por encantado [...]” (I, XLIII, 454-455).

Sin embargo, hay otras dos menciones a Urganda que no reconoce Esteban. La primera se encuentra en los versos preliminares que acompañan el paratexto del *Quijote* de 1605. Se trata del primer poema que lo abre, de décimas de cabo roto, cuyo “ingenio” ya apunta a su sentido cómico y burlesco de estas composiciones poéticas. Lo interesante es que Urganda tiene la misión de recomendar la obra de ficción, en lo que se ha denominado como la profecía de Urganda,⁴⁷ a la par de otros personajes de novelas de caballería,

⁴⁶ A. Esteban, *op. cit.*, p. 200, n. 94.

⁴⁷ Dice al respecto Francisco Márquez Villanueva: “La profecía de tan huidiza señora, dirigida esta vez al libro y no a los personajes, la sitúa un poco al margen de la academia de Argamasilla y ofrece máxima importancia para la intelección general del *Quijote*”. (F. Márquez Villanueva, “El mundo literario de los académicos

tales como Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, etcétera. La otra mención se produce en el capítulo XXXIV y se inserta en la estrategia para desencantar a Dulcinea cuando se van de cacería con los duques, quienes han preparado la escena como si fuera una prueba de resistencia para don Quijote y Sancho, o una prueba iniciática en la que deben salir airosos. La escena remite a la noche oscura y tenebrosa para que surja del espesor del bosque un carromato tirado por personajes, magos, sabios o encantadores; a este respecto, se presenta el sabio Alquife como “el grande amigo de Urganda la Desconocida” (I, XXXIV, 821).

Por lo tanto, Urganda es simplemente una evocación en Cervantes, no un personaje que actúe y tenga algún desarrollo diegético, aunque su presencia tangible en la apertura del *Quijote* de 1605 haga aparecer sus comentarios como una defensa *ad hominem* dentro del tópico del buen libro, del refrán “a quien buen árbol se arrima” y las precauciones contra quienes quieren censurarlo y dañar su nombre. No cabe, entonces, mayor sabia encantadora para que acompañe al Quijote en sus andanzas por el mundo literario.⁴⁸ Lo contrario, un desarrollo del personaje, sucede en Montalvo, en donde la transforma para que, siguiendo uno de esos tópicos clásicos, sea una anciana moza, pues “vejezuela” como la describe Montalvo, es la madre del niño que encuentran los personajes. Curtius nos indica que esta figura se asocia con seres sobrenaturales, divinos o demoniacos⁴⁹ a los que corresponde la maga Urganda y pertenecen “a la misma esfera anímica del dualismo juventud-vejez”⁵⁰ en tanto aspiración a la perfección y al equilibrio. En efecto, don Quijote y Sancho Panza llegan hasta la cabaña de

de la Argamasilla”, en *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 138.)

⁴⁸ Establecer este marco de lectura representa salir bajo la protección y el bálsamo redentor de una de las hechiceras más famosas de la novela de caballería. Véase para ello, Rafael Mérida Jiménez, “Urganda la Desconocida o tradición y Originalidad”, en María Isabel Toro Pascual, ed., *Actas del III Congreso de la Asociación Hipánica de Literatura Medieval*. Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1994, t. 2, pp. 623-628.

⁴⁹ R. Curtius, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 155-156.

unos campesinos; misteriosamente la que en un principio parece una “viejecilla” (cap. II, p. 204) se transforma en una “hacendosa campesina” (cap. III, p. 205) cuyo “puchero humeante” (cap. III, p. 205) atrae a Sancho. En este momento se aprovecha Montalvo para realizar un excursu, muy propio de la narrativa decimonónica:

El alma se le iba a Sancho tras aquel humillo: hubiera querido verse ya mano a mano con la cazuela, aun cuando ella no prometiera tanto como las bodas de Camacho. Pero no hay manjar como la buena disposición, y el hambre adereza maravillosamente hasta las cosas humildes: ella es la mejor cocinera del mundo; todo lo da lampreado y a poquísima costa. Dichosos los pobres si tienen qué comer, porque comen con hambre. La salud y el trabajo tienden la mesa, bien como la conciencia limpia y la tranquilidad hacen la cama: el hombre de bien, trabajador, se sienta a la una, se acuesta en la otra, y come y duerme de manera de causar envidia a los potentados (cap. III, pp. 205-206).

Cita extremadamente larga pero que aún continúa por espacio de una página más. Estas intervenciones del narrador en forma de comentarios contribuyen a que el autor se “presente así como orientador explícito de la lectura y adereza su prosa, principalmente descriptiva o narrativa, con pasajes de meditación histórica, con elementos de interpretación totalizadora, con deslices de proclama ideológica”.⁵¹ El lenguaje sentencioso se sirve de un ejemplo concreto para entrever conclusiones paradigmáticas que valgan de modelo ético y, en este sentido, se alaba el sosiego de espíritu y el equilibrio de la existencia. Montalvo se vale del ejemplo del hambre de Sancho Panza, con el fin de realizar una reflexión moralizante sobre la pobreza y la simpleza de espíritu en términos del discurso cristiano de los que están más cercanos de la divinidad, pues: “El Señor promete el reino de los cielos a los pobres” (cap. III, p. 207). Al final, termina desarrollando una inversión del axioma cristiano

⁵¹ Carlos Pacheco, “La ficcionalización del ensayo biográfico en D. F. Sarmiento y J. V. González”, en Beatriz González Stephan *et al.*, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Caracas, Monte Ávila, 1994, p. 372.

de la penitencia y del tópico de los sufrimientos en la necesidad, muy humana hay que precisarlo, del hambre:

Sancho era de los pobres: el ejercicio daba en él fuerza al hambre, a la cual ayuda el no tener idea fija ni pensamiento inquieto, con un corazón del todo apagado. Así es que, en ofreciéndose espumar un caldero, no lo hacía con etiqueta, y a falta de pichones no asqueaba la gallina. El dueño de la casa invitó a sus huéspedes en buenos términos a la penitencia (cap. III, p. 207).

La ironía está al servicio de esa imagen que se guarda en la memoria textual de Sancho Panza como aquel que siempre tiene hambre y, glotón, se avalanza sobre el puchero sin ningún miramiento de “etiqueta”. La acción de sentarse a la mesa es descrita con la palabra “penitencia”, en primer lugar porque la red semántica en la que se enlaza el párrafo así lo exige, pues Sancho pasa hambres en “ejercicio” –se decía más arriba– de su condición de pobre; sin embargo, me parece que de nuevo la memoria textual desempeña otro eco, uno más lejano tal vez, en la medida en que se señalan en la novela cervantina ciertas dificultades de don Quijote para comer o para sentarse a la mesa con otras personas,⁵² pues don Quijote en lugar de comer, o lo hace a destiempo o se dedica a hablar. Por su parte, en la versión de Montalvo don Quijote come y Montalvo señala que lo hace “sin dejar de figurarse que estaba en el palacio de un emperador” (cap. III, p. 207) para mantener el decoro y su versión caballeresca de la realidad, lo cual se justifica por el discurso de sobremesa que a continuación pronunciará y en el que sólo intervendrá Sancho Panza, mientras sus huéspedes presencian la conversación y son parte de un decorado estático. A manera de confesión de sus infortunios, don Quijote comienza su discurso insistiendo en los encantamientos y en las veleidades del destino:

⁵² Nathalie Peyrebonne, “La mesa y el alimento: espacios de sociabilidad alimenticios en el *Quijote*”, en Jorge Chen Shan, ed., *Los espacios de la sociabilidad en la narrativa cervantina*. San José, Arlekin, 2011, pp. 71-73.

No pocas glorias me ha frustrado un sabio mi enemigo que en particular me persigue; pues han de saber vuestas mercedes que así como echo en tierra a mi contrario y le tengo debajo de mi lanza, me lo convierte luego en persona distinta, y siempre un conocido, a fin de que no acabe yo de matarle, o en objetos ruines que se burlan de mi justa cólera. Los gigantes vueltos cueros de vino; la transmutación de mi señora Dulcinea del Toboso en una labradora; el Caballero de los Espejos cambiado en bachiller Sansón Carrasco, y su escudero en Tomé Cecial, son niñerías para con la aventura del gigante Orrilo (cap. III, pp. 207-208).

Y termina estableciendo el enlace en forma de resumen recapitulativo con el *Quijote*, respectivamente con los episodios del Vizcaíno (I, IX), el suceso de los cueros de vino en la venta (I, XXXV), la metamorfosis burlesca de Dulcinea del Toboso en Sierra Morena (I, XXV) y el episodio del Caballero de los Espejos (II, XIV). Con ello las adicciones de este capítulo III se convierten en un reconocimiento al modelo, intensificando su relación textual.

Las reelaboraciones y su modelo: conclusiones

Claramente se perfila, en materia de reelaboraciones del texto cervantino, lo que la teoría de la intertextualidad llama tanto recepción silenciosa como recepción abierta y “consciente” de un texto que se erige en modelo anterior. Así habría que plantearlo en caso de los textos que explícitamente apuestan y pregonan tales identificaciones propiciando que los lectores potenciales puedan reconocer sus conexiones y mecanismos de relación. Hay que estar atentos a las adicciones y supresiones de la información narrativa, tal y como lo hemos hecho en el caso de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, porque su transmisión y transformación recubren un proceso específico de la intertextualidad literaria, al que hemos denominado “trasducción textual”; con ello, hemos demostrado que el par olvido-recuerdo, propio de los planteamientos de la retórica de la memoria, funciona específicamente en el texto de

Montalvo a través de adiciones y supresiones de información, constituyéndose en un fenómeno complejo de transmisión textual. En este sentido, en lo que respecta al procedimiento de la adición narrativa, al poner a Urganda y al hacerla aparecer en la ficción como un personaje que interactúa dentro de un episodio específico, Montalvo no sólo la pone a participar en el marco de una aventura, la de Sierra Morena, con el fin de otorgarle a la escena un elemento sobrenatural, sino que, en el marco de este episodio, propone que los *Capítulos...* se inicie en el tópico de la montaña y del valle que recuerdan el viaje ascendente del héroe y la ascesis purificadora parodiada de amor místico, porque el silencio del que hace la penitencia se desacraliza en el marco de lloros y piruetas del don Quijote cervantino. En esa misma línea, en Montalvo la penitencia tampoco llega a su realización, porque la aparición del niño y de Urganda precipitan las cosas. Entonces, las adiciones al episodio de Sierra Morena por parte de Montalvo se aclaran para que la novela reconozca el olvido del personaje de hacer su penitencia, y se amplíe luego y tenga otros desarrollos (el niño y la vieja-moza), lo cual sucede en el modelo cervantino cuando Sierra Morena abre las posibilidades narrativas de la novela. Así, la nueva variante no podría nunca agotar el modelo y lo que realiza Montalvo es una recontextualización del *Quijote* cervantino bajo procedimientos de enlace, es decir, sin desligarse o sin desprenderse de su modelo pero enriqueciendo el paradigma dentro de una concepción inteligente de lo que es la *imitatio*.